

Qu'est-ce que l'Europe du Nord?

Thomas Beaufls, Thomas Mohnike
Avant-propos

Thomas Mohnike
L'Europe du Nord?
Réflexions autour d'un concept

Gilbert Van der Louw
L'« Europe du Nord » ?

Maurice Carrez
À chaque époque son Nord.
L'évolution de la géographie mentale des Européens
de l'Ouest concernant la partie septentrionale
du continent depuis le début du XIX^e siècle

Andreas Nijenhuis-Bescher
De terra incognita à épice de l'Europe.
L'« invention » du Nord et la découverte
des Provinces-Unies au début du XVII^e siècle

Alessandra Orlandini Carcreff
Voyages au bout du monde entre le XV^e et le XIX^e siècle.
« Et pourquoi n'allons-nous pas, nous aussi,
en Laponie ? »

Patrick Duval
Entre Nord et Sud, Germains et Latins,
les dilemmes identitaires de l'humanisme érasmien

Roberto Dagnino
Le Sud du Nord?
La Flandre et l'imaginaire nordique dans
l'œuvre d'Albrecht Rodenbach (1856-1880)

Claire McKeown
"Scandinavism" and the Victorians:
Exoticism or Self-identification?

Anne-Estelle Leguy
Quelle(s) identité(s) pour les peintres du Nord ?

Laurence Rogation
Images et imaginaire:
La Scandinavie et les Scandinaves
dans la presse française à l'aube du XX^e siècle

Julien Gueslin
Redécouvrir et réimaginer les franges orientales
de l'Europe du Nord. L'exemple du voyage
du roi de Suède en Lettonie en 1929

Harri Veivo
Géographies du modernisme d'avant-garde suédois.
Ordkonst och bildkonst de Pär Lagerkvist et
« Finländsk robinsonad » d'Hagar Olsson

Thomas Beaufls
Affiches et voyages touristiques
en Europe du Nord

Savants mélanges

W. H. Rassers
À propos de quelques masques de Bornéo

Littérature des pays du Nord

Anna Franklin
Le poète et son traducteur.
Jacques Outin rencontre Tomas et Monica Tranströmer

Margriet de Moor
Deuxième fois

Thomas Verbogt
Histoires courtes

Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?



Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?

DESHiMa



N° 10

DESHiMa

REVUE D'HISTOIRE GLOBALE DES PAYS DU NORD

DESHiMa, fondée par Thomas Beauflis, est une revue thématique annuelle publiant des études consacrées à l'histoire globale des pays du Nord. Le Nord étant considéré dans son sens le plus large, incluant essentiellement les pays ayant une ouverture maritime vers la mer de la Baltique, la mer du Nord, la mer du Groenland et la mer de Barents. Suite aux processus de colonisation et à la dynamique des voyages et explorations, la géographie culturelle du Nord dessine une carte qui s'étend à une échelle européenne et même mondiale – Afrique du Sud, Surinam, Indonésie, Antilles néerlandaises, Congo, Japon, Amérique du Nord...

Responsables éditoriaux

Thomas Beauflis et Thomas Mohnike

Coordination du dossier thématique

Thomas Beauflis et Thomas Mohnike

Comité de lecture

Thomas Beauflis, Université de Lille 3, France
Sylvain Briens, Université Paris-Sorbonne, France
Daniel Cunin, traducteur littéraire
Patrick Duval, Université Paul Verlaine – Metz, France
Frédérique Harry, Université Paris-Sorbonne, France
Claudia Huisman, Université de Strasbourg, France
Thomas Mohnike, Université de Strasbourg, France
Andreas Nijenhuis, Université de Savoie, France
Odile Parsis, Université de Lille 3, France
Pierre-Brice Stahl, Université Paris-Sorbonne, France
Madeleine van Strien-Chardonneau, Université de Leyde, Pays-Bas

Comité scientifique

Maurice Carrez, Université de Strasbourg, France
Guillaume Ducœur, Université de Strasbourg, France
Janet Duke, Université de Fribourg-en-Brisgau, Allemagne
Torben Jelsbak, Université de Copenhague, Danemark
Marjan Krafft-Groot, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, France
Spiros Macris, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, France
Karin Ridell, Université de Strasbourg, France
Paul Smith, Université de Leyde, Pays-Bas

Montage et illustration de la couverture : Sandra Stortz Miller, imprimerie DALI – Unistra

Maquette et mise en page : Ersie Leria

ISSN : 1957-5173

ISBN : 978-2-86820-948-1

Deshima était une petite île artificielle dans la baie de Nagasaki au Japon. La Compagnie des Indes Orientales (voc) a eu l'autorisation de s'y installer dès 1641 pour y faire du commerce avec les Japonais. La voc engageait à bord de ses navires non seulement des Néerlandais mais aussi des marins et des explorateurs de toute l'Europe du Nord. Le nom de cette revue a été choisi afin de présenter la diversité et l'originalité de l'histoire globale des pays du Nord.

DESHiMa 2007

Boire et manger aux Pays-Bas.
De la sacro-sainte pomme de terre
à la purée de piment

DESHiMa 2008

La Hollande, un radeau submergé
par les vagues. Mers, fleuves
et canaux aux Pays-Bas

DESHiMa 2009

Histoires de rendez-vous manqués.
J.P.B. de Josselin de Jong
et l'anthropologie structurale
L'Europe du Nord et l'Extrême-Orient
au temps de la VOC

DESHiMa 2010

Louis Couperus et la France.
Arts & Lettres du Nord

DESHiMa 2011

Regards sur l'histoire africaine
des pays nord-européens.
Enquête sur l'imaginaire africain
dans les pays du Nord, à travers
l'histoire, les arts et les littératures
néerlandophones et nordiques

DESHiMa 2012

Des modèles nordiques ?
L'urbanisme durable
La littérature de jeunesse

DESHiMa 2013

Protestantisme en Europe du Nord
aux ^{xx}e et ^{xxi}e siècles

DESHiMa 2014

Les relations franco-néerlandaises

DESHiMa 2015

Correspondance savante
entre la France et les Pays-Bas

DESHiMa HS 01 / 2009

Capitales culturelles et Europe
du Nord / Kulturhauptstädte
Nordeuropas

DESHiMa HS 02 / 2012

Strindberg et la ville
/ The cities of Strindberg

DESHiMa HS 03 / 2013

Le Nord à la lumière du Sud.
Mélanges offerts
à Jean-François Battail



N'hésitez pas à nous faire part de vos remarques, critiques et suggestions. Pour soumettre un article, merci de contacter la rédaction.

Correspondance rédactionnelle

Thomas Mohnike
Université de Strasbourg
Département d'Études Scandinaves
22 rue René Descartes
BP 80010 – FR-67084 Strasbourg Cedex
tmohnike@unistra.fr
pus.unistra.fr/revues/deshima

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg
5 allée du général Rouvillois – CS 50008
FR-67083 Strasbourg Cedex
Tél. : 03 68 85 62 65
info.pus@unistra.fr
site web : pus.unistra.fr

Ventes au numéro

En librairie ou en commande en ligne
sur le site des Presses universitaires
de Strasbourg : pus.unistra.fr

Abonnements

FMSH Diffusion/CID
18 rue Robert-Schuman
CS 90003
FR-94227 Charenton-le-Pont Cedex
Tél. : 01 53 48 56 30
Fax : 01 53 48 20 95
cid@msh-paris.fr

10 – 2016

DESHIMA

REVUE D'HISTOIRE GLOBALE DES PAYS DU NORD

Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?

Départements d'études néerlandaises et scandinaves
Université de Strasbourg



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?

Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?

Thomas Beaufils, Thomas Mohnike <i>Avant-propos</i>	7
Thomas Mohnike <i>L'Europe du Nord ? Réflexions autour d'un concept</i>	9
Gilbert Van de Louw <i>L'« Europe du Nord » ?</i>	27
Maurice Carrez <i>À chaque époque son Nord. L'évolution de la géographie mentale des Européens de l'Ouest concernant la partie septentrionale du continent depuis le début du XIX^e siècle</i>	39
Andreas Nijenhuis-Bescher <i>De terra incognita à épice de l'Europe. L'« invention » du Nord et la découverte des Provinces-Unies au début du XVII^e siècle</i>	55
Alessandra Orlandini Carcreff <i>Voyages au bout du monde entre le XV^e et le XIX^e siècle. Et pourquoi n'allons-nous pas, nous aussi, en Laponie ?</i>	79
Patrick Duval <i>Entre Nord et Sud, Germains et Latins, les dilemmes identitaires de l'humanisme érasmien</i>	99
Roberto Dagnino <i>Le Sud du Nord ? La Flandre et l'imaginaire nordique dans l'œuvre d'Albrecht Rodenbach (1856-1880)</i>	117
Claire McKeown <i>"Scandinavism" and the Victorians: Exoticism or Self-identification?</i>	137
Anne-Estelle Leguy <i>Quelle(s) identité(s) pour les peintres du Nord ?</i>	151
Laurence Rogations <i>Images et imaginaire : La Scandinavie et les Scandinaves dans la presse française à l'aube du XX^e siècle</i>	165
Julien Gueslin <i>Redécouvrir et réimaginer les franges orientales de l'Europe du Nord. L'exemple du voyage du roi de Suède en Lettonie en 1929</i>	179
Harri Veivo <i>Géographies du modernisme d'avant-garde suédois. Ordkonst och bildkonst de Pär Lagerkvist et « Finländsk robinsonad » d'Hagar Olsson</i>	195
Thomas Beaufils <i>L'Europe du Nord dans les affiches touristiques</i>	211
Savants mélanges	
W. H. Rassers <i>À propos de quelques masques de Bornéo</i>	225

Littérature des pays du Nord

Anna Franklin	
<i>Le poète et son traducteur.</i>	
<i>Jacques Outin rencontre Tomas et Monica Tranströmer</i>	265
Margriet de Moor	
<i>Deuxième fois</i>	287
Thomas Verbogt	
<i>Histoires courtes</i>	299
Abstracts	309
Auteurs	315

Quelle(s) identité(s) pour les peintres du Nord ?

Anne-Estelle Leguy

Entre 1880 et 1920, années où la promotion et la défense d'une identité culturelle sont particulièrement vives en Norvège, Suède ou Finlande, inscrire son œuvre dans une perspective nationale et/ou internationale n'a rien d'anodin. Pour ces artistes nordiques situés à la périphérie géographique de Paris et de Berlin, centres de la production artistique de l'époque, le choix de l'ancrage cosmopolite sert bien souvent leurs ambitions de revendiquer leurs liens avec l'avant-garde internationale et de prendre leurs distances avec le champ culturel local, encore dominé par l'emprise du politique¹.

Dans cet article nous examinons le cas des artistes finlandais. En ces années, la question nationale est en effet un enjeu politique, culturel et artistique des plus aigus en Finlande, ainsi qu'en témoignent les débats sur la définition d'un « art national ». L'étude de la peinture finlandaise² permet alors de saisir les difficultés identitaires auxquelles se confrontent les artistes nordiques, tiraillés entre la position d'artiste « cosmopolite » proche de l'avant-garde internationale et celle d'artiste « national » célébrant l'identité culturelle de son pays.

¹ Voir l'article de Stefan Nygård consacré aux stratégies de positionnement de deux revues finlandaises, « The National and the International in Ultra (1922) and Quosego (1928) », p. 337-350, in Hubert van Den Berg *et al.*, (eds), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Amsterdam, New York, Editions Rodopi B. V., 2012.

² Pour une introduction en français à la peinture finlandaise, se reporter au catalogue *L'Horizon inconnu, l'art en Finlande 1870-1920*, 1999.

Le texte rappellera d'abord quelques traits identitaires puis, dans un second temps, il présentera le parcours des Finlandais Albert Edelfelt (1854-1905), Akseli Gallen-Kallela (1865-1931) et Helene Schjerfbeck (1862-1946), représentatif de celui des artistes nordiques de leur génération, venus se former à Paris dans les années 1870-1880.

Traits identitaires communs

En venant poursuivre leur formation à Paris, dans un atelier dirigé par des professeurs de renom, les artistes nordiques espèrent augmenter leurs chances de voir l'une de leurs œuvres acceptée au Salon. En cette fin du XIX^e siècle, le Salon reste en effet un moment incontournable du calendrier artistique français et international, qui draine sur lui l'attention des critiques, du public, des collectionneurs, des marchands d'art et des institutions officielles. L'admission au Salon constitue aussi, encore plus si l'œuvre est distinguée, la première étape d'une carrière officielle.

Néanmoins, à la même époque, selon Cynthia et Harrison White³, le système académique français laisse place au système moderne du marchand – critique. Pour les White, les Impressionnistes, par l'organisation en parallèle d'expositions indépendantes, et l'intervention de plus en plus systématique de grandes figures de marchands d'art comme Paul Durand-Ruel (1831-1922), Georges Petit (1856-1920) ou Ambroise Vollard (1866-1939), ont mis fin à ce système ancien qui maintenait intact le monopole de l'Académie sur les commandes et les conditions d'exposition des œuvres via le Salon. Les artistes français de l'avant-garde remettent en cause la suprématie de l'École nationale des beaux-arts et du Salon et finissent par imposer un tout autre système de valorisation, diffusion et commercialisation de l'œuvre d'art. Mais pour les étrangers de plus en plus nombreux dans la capitale française, le système ancien reste pour quelques années encore le système de référence, qui imprime également sa marque sur le développement des institutions nationales. Toutefois, la multiplication de groupements d'opposants dans les pays nordiques à la fin des années 1880 révèle la transposition locale de ces conflits français et limite la domination de

³ Cynthia et Harrison White, *La Carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 [1965].

ces académies. Les opposants, ou artistes partis se former à l'étranger, reprochent aux institutions locales le conservatisme de leurs valeurs esthétiques. Aux yeux de ces dernières, les techniques nouvelles qu'ils importent de l'étranger dérogent aux prescriptions habituelles et leur paraissent bien trop audacieuses.

Pourtant, les artistes nordiques occupent une place marginale dans le récit de la modernité picturale. Ce discours est traditionnellement structuré autour de la domination d'une avant-garde internationale, regroupée dans les centres de production artistique, pour qui l'innovation passe par le rejet des traditions. La présentation successive des courants novateurs rythme l'écriture de l'histoire d'un art pour l'essentiel centré en France, en Allemagne ou en Russie au tournant du xx^e siècle. Un tel récit identifie l'avant-garde comme moteur exclusif de l'invention et néglige les variations locales de formes intermédiaires. L'écriture des canons de la modernité est dictée par ce paradigme du centre et de la périphérie, qui réserve à la notion d'avant-garde une place dominante.

Dans cette perspective, à l'exception de quelques noms⁴, l'artiste nordique se retrouve exclu d'un tel système de représentations. Le récit de la modernité inclut rarement la production picturale de ces pays, dont le rayonnement se limite à cette aire géographique, en dépit de la multiplication d'expositions collectives ou monographiques qui présentent ces œuvres à l'extérieur de cet espace. La recherche nordique, de son côté, s'affranchit de cette opposition traditionnelle entre « centre » et « périphérie », en mettant en avant les notions d'échange, d'influences mutuelles, de métissages. Par là, les historiens d'art nordiques visent à démontrer que les artistes nationaux ont la carrure de peintres internationaux.

Les artistes nordiques ont appris à l'étranger, et notamment à Paris, les techniques nouvelles avec lesquelles ils vont révolutionner la peinture de leur pays. C'est ainsi que, bien paradoxalement, les œuvres emblématiques du Romantisme national finlandais, suédois et norvégien des années 1880-1920, ont été réalisées par des peintres sensibilisés aux orientations esthétiques de l'étranger.

⁴ Ainsi l'œuvre du Norvégien Edvard Munch (1866-1944) a-t-elle longtemps éclipsé celle de ses compatriotes ou de ses voisins, tandis que celle du Danois Vilhelm Hammershøi (1864-1916) échappe aux systèmes de références habituelles de ces discours.

Par ailleurs, autre paradoxe, en dépit des spécificités historiques, politiques et culturelles propres à chaque artiste nordique, les expressions picturales de ces revendications identitaires nationales offrent une certaine similitude de forme et de fond. Cette accumulation transnationale d'images comparables décline une certaine identité nordique caractérisée par un paysage incarnant la nation et ses habitants authentiques. Ainsi défini, l'«art nordique» s'impose sur les scènes nationales et internationales pour des raisons propres à chaque public.

Localement, ces techniques nouvelles au service de la promotion de l'identité nationale bousculent les codes de la représentation picturale et ouvrent un débat sur la place des influences étrangères dans l'édification d'une peinture nationale. L'artiste se trouve alors confronté au dilemme suivant: promouvoir une identité artistique «internationale», par laquelle il révèle ses liens avec l'avant-garde «centrale», au risque de se voir écarté du champ artistique national, ou défendre une identité artistique «nationale» qui pourrait l'exclure de la scène internationale. Le plus souvent, l'artiste nordique «cosmopolite» des années 1880-1920 essaie de défendre l'autonomie d'un art détaché du politique, en se réclamant d'une modernité esthétique transnationale.

De fait, la réception critique de ces œuvres en Finlande témoigne des ambiguïtés dont souffre la position d'artiste «cosmopolite». D'un côté, il lui est reproché de ne pas suivre le Romantisme national; de l'autre, la nation s'enorgueillit de sa renommée et de ses contacts internationaux, et de son rôle de médiateur culturel qui en découle.

Le parcours des artistes finlandais Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela et Helene Schjerfbeck servira à illustrer quelques-unes de ces contradictions.

En interrogeant les sources identitaires de la peinture finlandaise et nordique, cet article livre un exemple de la façon dont la notion de «transfert culturel» peut être utilisée en histoire de l'art, qui permet de comprendre autrement les échanges, hybridations et circulations d'idées entre les «périphéries» et le «centre».

Le cas des artistes finlandais

Les artistes finlandais retenus dans cet article ont tous les trois contribué à renouveler les formes de la peinture nationale et présentent

des caractéristiques de positionnement comparables à celles de leurs compatriotes et confrères nordiques, en termes de choix esthétiques et stratégiques.

Albert Edelfelt : un exemple d'artiste nordique établi

Le parcours exemplaire d'Albert Edelfelt a durablement impressionné celui de ses confrères et de ses consœurs⁵. Arrivé à Paris en 1874, il mène une carrière remarquable en France : ses participations au Salon et à l'Exposition universelle de 1889 sont distinguées par des prix ; il vend des tableaux à l'État français (*Service divin au bord de la mer, Finlande*, 1881⁶ et *Portrait de Louis Pasteur*, 1886⁷) ou expose dans des galeries privées comme celle de Georges Petit. Il obtient la légion d'honneur en 1886, puis est promu Officier en 1889 et Commandeur en 1901. Il profite également de ses séjours dans la capitale française pour tisser un réseau d'amitiés professionnelles internationales. Ces succès lui assurent indépendance économique et reconnaissance non seulement en France et dans son pays, mais aussi au Danemark, en Suède⁸ puis en Russie, où les cours impériales d'Alexandre III et de Nicolas II lui passent de nombreuses commandes. En s'appuyant sur son réseau international, il parvient aussi à imposer l'idée d'un Pavillon finlandais indépendant à l'Exposition universelle de 1900 à Paris et à susciter l'intérêt de la critique⁹. Rappelons en effet que le Grand-Duché de Finlande fait partie de l'Empire russe jusqu'à sa déclaration d'indépendance en 1917. À son retour en Finlande au début des années 1890, Albert Edelfelt est un peintre à la renommée internationale, chef de file « du mouvement plein-airiste nordique au même titre que le Suédois Anders Zorn, le Norvégien Fritz Thaulow ou le Danois Peder Severin

⁵ Pour une présentation de ce parcours en France, voir Frank Claustrat, « L'œuvre d'Albert Edelfelt en France et sa réception en France 1879-1889 », p. 20-31, in *L'Horizon inconnu*, op. cit.

⁶ C'est le premier tableau que l'État français achète à un artiste finlandais.

⁷ Il est utile de préciser que l'État français achète ce portrait d'Albert Edelfelt et non pas celui que Léon Bonnat réalise la même année.

⁸ Albert Edelfelt est membre des Académies des beaux-arts de Stockholm et de Copenhague depuis 1884. (Frank Claustrat, op. cit., p. 25).

⁹ Voir Kerstin Smeds, *Helsingfors – Paris, Finland på världstställningarna 1851-1900*, thèse de doctorat, Helsinki, Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1996, p. 307-310, 328-345.

Krøyer¹⁰ ». En 1893, Albert Edelfelt est le premier artiste nommé président de la Société finlandaise des beaux-arts.

C'est par la peinture d'histoire qu'il commence sa carrière, répondant ainsi aux attentes des autorités culturelles finlandaises. Il suit l'enseignement de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) et rencontre en particulier Gustave Courtois (1853-1924) et Jules Bastien-Lepage (1848-1884), dont l'influence est grande sur l'essor de la peinture nordique des années 1870-1880. Dès ses débuts parisiens, la critique française le consacre maître de la peinture d'histoire, tandis que les milieux artistiques et politiques finlandais apprécient tout particulièrement la rhétorique nationaliste de ses toiles, portée sur la dénonciation de la puissance suédoise ou russe. À partir de 1879, le peintre renonce à ce genre pictural et devient un portraitiste à la mode, tout en développant une iconographie idyllique de la nature finlandaise autour d'Haikko, sa région natale, qui enchante les publics français et finlandais.

La stratégie suivie par Albert Edelfelt pour s'imposer est caractéristique de celle d'un peintre en exercice dans un champ artistique soumis à des règles traditionnelles de fonctionnement¹¹. À cet égard, son parcours est emblématique de celui de l'artiste établi, dont l'autorité s'exerce à la fois dans le champ artistique mais aussi politique. Par sa stature internationale en effet, Albert Edelfelt a contribué à défendre la cause finlandaise à l'étranger et surtout, grâce à lui, la Finlande a fait une entrée remarquée sur la scène artistique internationale. Toutefois, ses origines le retiennent de promouvoir une Finlande finnoise¹², que défend au contraire Akseli Gallen-Kallela avec ses représentations innovantes du *Kalevala* qui lui assurent le succès en Finlande et à l'étranger.

Si certaines des toiles d'Albert Edelfelt portent la marque d'une touche impressionniste¹³, le peintre n'a pas adopté les tendances les plus radicales qui affolent la scène parisienne. Néanmoins, ses choix esthétiques lui permettent de s'afficher comme peintre moderne

¹⁰ Frank Claustat, *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1998 [1992], p. 369.

¹² Le débat identitaire finlandais entre svécophones et fennomanes se radicalise chez les artistes, les partisans d'une Finlande finnoise devenant majoritaires.

¹³ Frank Claustat inclut dans cet ensemble des tableaux comme *Les Cerises*, 1878, *Paris sous la neige*, 1887 ou *Dans le jardin du Luxembourg*, 1887.

dans son pays et comme l'un des plus illustres peintres nordiques en France. Albert Edelfelt opère une synthèse personnelle entre plusieurs techniques (naturalisme, réalisme, peinture de plein air) qui, si elles ne sont déjà plus radicales à Paris, ouvre en réalité la peinture finlandaise à la modernité. Ce changement de codes esthétiques, entrepris par les artistes partis se former à l'étranger, définit l'une des formes de « transfert culturel » en histoire de l'art.

Akseli Gallen-Kallela et le Romantisme national

À l'instar d'Albert Edelfelt, Akseli Gallen-Kallela a lui aussi œuvré à l'élaboration d'une iconographie célébrant l'identité finlandaise. Si le premier a surtout représenté les paysages des archipels de la Finlande du sud et de l'ouest, terres privilégiées de la population finlandaise d'expression suédoise, le second a ouvert la voie à la vogue du Carélianisme, en explorant les terres de l'Est, à la recherche des racines finnoises du pays, chantées dans le *Kalevala*¹⁴.

Dans l'histoire de l'art finlandais en effet, le nom d'Akseli Gallen-Kallela est indissociablement lié à celui du *Kalevala*. Le peintre a su donner corps et formes aux figures mythologiques de ce long poème patriotique, tissé de traditions orales recueillies et rassemblées à la manière de l'*Odyssée* par Elias Lönnrot (1802-1884), qui propose au lecteur la vision d'une Finlande ancestrale. L'artiste a fait de ce texte l'un des moteurs de sa trajectoire artistique, qui l'a mené par exemple au faite de sa gloire à Paris lors de l'Exposition Universelle de 1900 ou en Allemagne dans les milieux d'avant-garde¹⁵.

Avec ces tableaux réalisés entre 1889 et 1900¹⁶, Akseli Gallen-Kallela propose « un cycle unique inspiré de la poésie populaire finlandaise ¹⁷ » qu'il poursuit avec des fresques pour des édifices publics, avec celles du

¹⁴ Le débat identitaire finlandais entre svécophones et fennomanes se radicalise chez les artistes, les partisans d'une Finlande finnoise devenant rapidement majoritaires.

¹⁵ Pour une introduction à cet aspect de son œuvre, voir Juha Ilvas, « L'Art kalévaléen », p. 32-47, in *L'Horizon inconnu*, op. cit.

¹⁶ *Légende d'Aino*, 1889 et 1891 (Ateneum, Helsinki); *La Défense du Sampo*, 1896 (Musée de Turku); *La Mère de Lemminkäinen*, 1897 (Ateneum, Helsinki); *La Vengeance de Joukanainen*, 1897 (Musée de Turku); *Fratricide*, 1897 (Ateneum, Helsinki) et *La Malédiction du Kullervo*, 1899 (Ateneum, Helsinki).

¹⁷ Juha Ilvas, op. cit., p. 45.

Pavillon finlandais de 1900 ou de la Maison des étudiants d'Helsinki. Le thème du *Kalevala* occupe le peintre jusqu'à la fin de sa vie.

Les deux versions de la *Légende d'Aino*, qui ouvrent ce cycle, traitent le paysage et les personnages dans une veine plutôt réaliste, malgré le sujet et le format en triptyque, qui leur confèrent aussi une dimension symbolique voire religieuse. La version de 1891, commande du Sénat finlandais, vise une plus grande authenticité carélienne (paysage typique, détails ethnographiques, personnage masculin d'après un modèle de la région), en dépit du choix de sa femme, issue de la haute société suédophone, comme modèle féminin d'Aino en Carélienne typique¹⁸. Les autres tableaux s'écartent de cette veine et se nourrissent de certaines caractéristiques du synthétisme international, comme la réduction des détails, l'absence de jeux d'ombre et l'exagération des couleurs. La plupart ont été peints a tempera, technique des Primitifs italiens. Ces toiles illustrent des épisodes du *Kalevala*, mais jouent également sur les références des grands mythes de l'humanité.

Akseli Gallen-Kallela s'impose en Finlande non seulement comme peintre du *Kalevala*, mais aussi comme chantre du Romantisme national, en multipliant les représentations réalistes du peuple finlandais dans les années 1880 ou idéalistes du paysage dans les années 1890, en se réappropriant les enseignements qu'il a suivis à Paris entre 1884 et 1889 à l'Académie Julian et à l'Atelier Cormon. La force de ces images, que les publics et la critique de Finlande et de l'étranger interprètent à l'aune de la cause nationale, lui garantit le statut de maître incontesté du style national finlandais. Le fait que le peintre puise également son inspiration aux sources de la modernité internationale (synthétisme, Art nouveau) ne heurte pas le public ou la critique, dans la mesure où ces techniques servent un motif et un propos jugés national/istes.

En revanche, lorsqu'Akseli Gallen-Kallela s'essaie à une forme de symbolisme teinté de théosophie¹⁹, marqué par le vocabulaire

¹⁸ Il reste difficile à cette époque en Finlande de trouver des modèles féminins qui acceptent de poser nus.

¹⁹ Le tableau *Symposium* – 1894 (coll. particulière) présente un portrait des amis d'Akseli Gallen-Kallela, compositeurs finlandais et ardents défenseurs d'une Finlande finnoise, Oskar Merikanto (1868-1924), Robert Kajanus (1856-1933), Jean Sibelius (1865-1957), et de lui-même autour d'une table, derrière laquelle apparaissent les ailes d'un être ésotérique. *Le voyage à Tuonela*, 1888/1894 (Mänttä, Fondation Gösta Serlachius); *Les Rapides de Mäntykoski*, 1892/94 (coll. particulière); *Ad Astra*, 1907 (Helsinki, Fondation Signe et Ane Gyllenberg); *Conceptio Artis* – 1894/95 (Ateneum, Helsinki) appartiennent également à ce registre.

rosicrucien²⁰, le public lui reproche ces sujets obscurs et énigmatiques, malgré la touche naturaliste de l'anatomie. Ces toiles dérogent aux prescriptions identitaires du moment.

Akseli Gallen-Kallela expose à Berlin²¹ en 1895 aux côtés d'Edvard Munch, en tant que représentant majeur de l'art finlandais, y compris pour ses toiles les plus ouvertement symbolistes. L'artiste participe alors à de nombreuses expositions en Allemagne dans les années 1890-1900, avec ses œuvres qui mélangent les traits des divers courants de l'époque, comme l'Art nouveau, le symbolisme, le synthétisme ou le japonisme. Le groupe Die Brücke, formé en 1905, l'invite même à exposer à ses côtés en 1907 ; par là, Akseli Gallen-Kallela confirmerait sa position d'artiste de l'avant-garde internationale. Pour Hubert van den Berg, cette invitation suggère plutôt que la rupture de l'avant-garde avec les conventions et les traditions est rarement aussi brutale et radicale que l'historiographie veut bien l'écrire²². En effet, l'œuvre d'Akseli Gallen-Kallela, comparée à celle que le groupe réalise à partir de 1909, apparaît plutôt « anachronique²³ ».

Le positionnement double du peintre, qui se partage entre une production orientée vers les formes et thèmes plébiscités par les institutions nationales finlandaises et une autre qui réinterprète de façon originale les tendances internationales de son temps, se retrouve chez un grand nombre d'artistes nordiques. La plupart d'entre eux ont fréquenté leurs collègues des avant-gardes internationales lors de leurs séjours à l'étranger, commenté avec eux leurs œuvres, participé à des projets collectifs, débattu sur les nouvelles tendances. Pourtant, le récit de la modernité signale surtout l'asymétrie de ces échanges.

²⁰ Pour une présentation en français de cet aspect de son œuvre, lire Rodolphe Rapetti, « Gallen-Kallela et le symbolisme international : l'exemple d'Ad Astra », p. 48-59, in *L'Horizon inconnu*, op. cit.

²¹ Pour une introduction en français des liens d'Akseli Gallen-Kallela avec l'Allemagne, lire Magdalena M. Moeller, « Gallen-Kallela, affinités allemandes », p. 163-171, in Akseli Gallen-Kallela, *Une passion finlandaise*, Musée d'Orsay, Paris, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2011.

²² Hubert van den Berg, « The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introduction tour d'horizon », p. 19-63, in *A Cultural History of Avant-Garde*, op. cit., p. 45.

²³ Magdalena M. Moeller, op. cit., p. 171.

Helene Schjerfbeck: les ambitions contrariées d'une artiste femme

Par bien des aspects, Helene Schjerfbeck est une artiste femme typique de son temps et de son pays, dont le parcours reste toutefois des plus singuliers en comparaison de celui de ses compatriotes. Auteur d'une œuvre originale, personnelle et inclassable au regard des critères d'appréciation nationaux, elle est aujourd'hui reconnue par les historiens de l'art finlandais comme une représentante éminente de la modernité en Finlande²⁴.

Helene Schjerfbeck est restée à l'écart des débats esthétiques qui animent le champ artistique finlandais dans les années 1880 – 1920. Elle n'a pas suivi la voie du Romantisme national par exemple, ni celle des groupes Septem²⁵ ou Novembre²⁶. L'opposition entre ces deux dernières tendances, que génère le commentaire critique, réintroduit en Finlande la question d'un « art national » et la quête d'une nouvelle identité collective dans l'appréciation des œuvres picturales. En réalité, l'œuvre d'Helene Schjerfbeck se distingue des traits constitutifs de la peinture finlandaise de ces décennies. Dès le début des années 1880 d'ailleurs, la critique finlandaise lui reproche de produire une peinture « française », c'est-à-dire trop radicale et trop inhabituelle pour les habitudes du goût local, et de surcroît insensible à la cause nationale. Dès ses premiers séjours en France en effet, Helene Schjerfbeck exploite la veine naturaliste et réaliste, mais refuse toute forme d'idéalisation de la ligne, telle que peut la développer son aîné Albert Edelfelt. La « laideur » de ses modèles tout comme l'insignifiance de ses motifs au regard de la tradition bousculent les conventions de la représentation en vigueur en Finlande et heurtent les critiques et le public. D'autre part, faire preuve d'autant d'audace et d'invention ne convient pas à une artiste

²⁴ Cette partie s'appuie sur ma thèse, *Helene Schjerfbeck (1862-1946): Être une artiste femme finlandaise à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, Paris IV – Sorbonne, 2014.

²⁵ Ses partisans introduisent les couleurs de « l'arc-en-ciel » impressionnistes, post-impressionnistes et fauves en Finlande sous l'exemple de Magnus Enckell (1870-1925) et les encouragements de l'architecte et critique Sigurd Frosterus (1876-1956). Une partie de la critique finlandaise reproche précisément aux sympathisants du groupe ces traits stylistiques français qui, de surcroît, ne représentent pas de sujets « nationaux ».

²⁶ Ses membres, parmi lesquels Tyko Sallinen (1879-1955) en particulier, exploitent davantage une ligne qui s'inspire de l'expressionnisme et du cubisme ainsi qu'une palette plus sombre, sur des thèmes liés à la nature finnoise et les gens simples.

femme, selon les normes sociales traditionnellement patriarcales²⁷. Les expérimentations auxquelles se livre Helene Schjerfbeck sur certains de ses tableaux du début des années 1880 témoignent de la modernité radicale de sa conception de la peinture, aux antipodes de ce que réalisent ses deux compatriotes. La plupart ne seront d'ailleurs exposées pour la première fois qu'en 1917, lors de l'exposition personnelle qu'organise à Helsinki son marchand Gösta Stenman (1888-1947), promoteur de l'art moderne.

Dès les débuts de sa carrière, Helene Schjerfbeck s'est d'emblée positionnée comme une artiste internationale, intéressée en particulier par les développements les plus récents de la peinture en France, et non pas par les enjeux d'un « style national ». À ce titre, Helene Schjerfbeck s'impose comme une artiste moderne plus européenne que spécifiquement finlandaise, sans attache ni identité régional/istes, avec la particularité de ne revendiquer aucune appartenance aux tendances qu'elle suit de près, comme le synthétisme, le fauvisme ou l'expressionnisme. Elle maîtrise à la perfection l'art discret de l'« intertextualité », dont les effets restent délicats à identifier sur ses toiles, même si sa correspondance porte la trace de ses admirations pour des maîtres anciens ou contemporains.

Le fait d'être perçue, sur le sol finlandais, comme une artiste « française » et, sur le sol suédois, à partir des années 1930, comme une artiste plus européenne que finlandaise, n'a pas permis à Helene Schjerfbeck de s'imposer dans le champ national ni international, comme ses compatriotes Albert Edelfelt ou Akseli Gallen-Kallela. La critique des années 1880-1890, avant de l'oublier pendant vingt ans, multiplie d'ailleurs les recensions qui regrettent que le peintre n'ait pas su, à l'instar de son aîné Albert Edelfelt, répondre aux attentes que son talent précoce avait suscitées auprès des institutions nationales. Il est ainsi reproché à Helene Schjerfbeck de s'être dérobée aux normes et conventions prescrites sur la scène nationale en adoptant ouvertement des valeurs esthétiques transnationales. Cette ambivalence identitaire est d'ailleurs soulignée en 1934²⁸, lors d'une exposition qui présente

²⁷ Sujets qu'analysent les études de genre anglo-saxonnes appliquées à l'histoire de l'art.

²⁸ Exposition au musée Liljevalchs de Stockholm de l'automne 1934, qui présente au public suédois la peinture finlandaise contemporaine ainsi que des ryor, tapis traditionnels.

à Stockholm quatre artistes de la modernité finlandaise²⁹. Helene Schjerfbeck, à soixante-dix ans passés, incarne alors, avec les évolutions stylistiques de sa longue carrière, l'histoire de l'art moderne finlandais. Le fait d'avoir été choisie comme représentante de la modernité picturale nationale, dans un événement destiné à jouer le rôle de vitrine de la production artistique contemporaine, montre que l'opinion des autorités finlandaises commence à changer à son sujet. La critique suédoise compare ses toiles des années 1880 à celles de Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) ou Vilhelm Hammershøi. Les commentateurs relèvent, sans pouvoir l'explicitier davantage, son tempérament nordique, mais soulignent surtout les résonances internationales perceptibles sur ses toiles. Il est même avancé que, si Helene Schjerfbeck avait réalisé son œuvre ailleurs qu'en Finlande, elle aurait eu l'occasion de laisser une plus grande empreinte dans l'évolution de l'art contemporain³⁰. L'origine « périphérique » d'Helene Schjerfbeck est invoquée ici comme obstacle à la réception et à la diffusion internationales de son œuvre, la condamnant à un relatif anonymat et à une audience locale, alors qu'elle partage de nombreux traits avec les expérimentations internationales.

L'œuvre d'Helene Schjerfbeck se retrouve à la périphérie du champ artistique finlandais et à la périphérie des centres de production artistique. Elle ne se laisse en effet jamais totalement inclure dans les traits communs d'une définition unique propre à l'art des femmes, à l'art national ou international de l'époque. L'impact de son genre n'est pas étranger non plus à l'échec de son positionnement, même si, pour Bourdieu, « c'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions de résistance ou d'exclusion³¹ ». D'ailleurs, c'est en tant qu'exception, en tant qu'artiste femme de légende, qu'adviennent la reconnaissance en 1917 en Finlande, puis le succès en Suède en 1937.

Pourtant, Helene Schjerfbeck est une artiste résolument moderne qui partage les convictions et les valeurs esthétiques de ses confrères « du Sud », autour, par exemple, de la défense de l'art pour l'art et de ses

²⁹ Outre Helene Schjerfbeck et ses soixante et onze toiles réalisées entre 1878 et 1934, sont exposés Hannes Autere (1888-1967), Marcus Collin (1882-1966) et Tyko Sallinen.

³⁰ Hans Wählin, *Nya Dagligt Allehand*, 1934, cité in Eilif och Hanna Appelberg, *Helene Schjerfbeck, en biografisk konturteckning*, Helsinki, Söderström, p. 200.

³¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 369-370.

effets dans la pratique picturale, ou du questionnement sur la validité du discours critique. Elle a également bouleversé la représentation traditionnelle du féminin sans pour autant que sa peinture s'identifie à une peinture de femmes. En outre, son œuvre a participé à la circulation des valeurs esthétiques.

Le cas d'Helene Schjerfbeck rend non seulement compte des difficultés de positionnement des artistes femmes nordiques, mais tout particulièrement de celles auxquelles se heurte toute artiste femme de l'époque qui veut défendre, sans distinction de genre, son identité d'artiste moderne.

Conclusion

L'exemple de ces trois parcours finlandais permet de signaler quelques traits spécifiques d'une identité artistique nordique, marquée par cette apparente opposition entre orientation « nationale » et « internationale » ainsi que les pratiques et réceptions afférentes. Il montre également que la recherche d'un « style national » entraîne de nombreux débats sur la place des influences et des expérimentations étrangères de l'avant-garde. Les orientations stylistiques des artistes révèlent leur engagement et conditionnent la réception de leur œuvre au niveau local et international. Selon le moment de son écriture et les intentions de ses auteurs, l'histoire de l'art de ces pays du Nord porte les traces de ces conflits : écarter ou intégrer de son discours les références esthétiques extérieures permet d'isoler la force d'un « style national » pur de toute influence ou de rapprocher la production locale des tendances internationales.

Il reste que, quels que soient leur pratique et leurs choix esthétiques, les artistes nordiques ont eux aussi participé à l'effervescence artistique des années 1880-1920 en Europe.

L'exploitation de la notion de « transfert culturel » permet d'intégrer leurs œuvres à la trame du récit de l'histoire internationale de l'art moderne, en expliquant les ressorts par lesquels se transmettent et circulent à l'époque les techniques picturales nouvelles et les nouveaux motifs, comme le rôle de certaines figures et revues artistiques par exemple. Une telle notion développe davantage une vision dynamique de l'histoire de l'art, qui brouille les cartes d'une division statique entre « centre » et « périphéries ».